

Andreas Kotte

## Der Roboter frisst seine Eltern

Zur frühen Aufführungsgeschichte von Karel Čapeks Theaterstück *Werstands Universal Robots*

(Vortrag am Kolloquium der Schweizerischen Gesellschaft für Symbolforschung vom 18. September 2021)

Die Idee einer Ausrottung der Menschheit in *W.U.R.* lag 1920 nahe wegen des Blutzolls des Ersten Weltkrieges und der Verheerungen der Spanischen Grippe. Die bisherigen Übermenschen, wie etwa Androiden oder helfende Golems oder der instabile Homunkulus, waren bis dahin Einzelkämpfer gewesen. Im Stück, das um das Jahr 2000 spielt, kommt es womöglich zur ersten Vernichtung der Menschheit durch eine Vielzahl produzierter Wesen. Ein exzellenter Čapek-Biograph zumindest betitelte sein neuntes Kapitel mit „Der erste Bericht über das Ende der Zivilisation: R.U.R.“<sup>1</sup>

Im Original und dann in den englischen und in den neueren deutschen Übersetzungen trägt Karel Čapeks Drama den Titel *R.U.R.*, was für „Rossum’s Universal Robots“ steht. Im Tschechischen heißt *rozum* Vernunft oder Verstand. Aus Verstand kreierte der Schriftsteller Otto Pick für die erste Übersetzung ins Deutsche *Werstands Universal Robots*.<sup>2</sup> *W.U.R.* ist gänzlich vergessen, *R.U.R.* hingegen taucht noch gelegentlich auf, allerdings aus dem einzigen Grund, weil der neue Begriff Roboter aus diesem Stück stammt. Ihn prägte der Maler Josef Čapek, der gerade an der Staffelei stand, als sein Bruder Karel hereintrat und fragte, wie er künstliche Arbeiter in seinem neuen Stück bezeichnen könnte. Er solle sie „Roboti“ nennen, murmelte der Maler.<sup>3</sup> Der Begriff wurde 1920 telquel akzeptiert wie etwas lang Erwartetes. Im Nu überflügelte er die geläufigen

---

<sup>1</sup> Klíma, Ivan. 2002. *Karel Capek: Life and Work*, transl. by Norma Comrada, North Haven: Catbird Press, S. 72.

<sup>2</sup> Čapek, Karel 1922. *W U R Werstands Universal Robots, Utopistisches Kollektivdrama in drei Aufzügen*, Deutsch von Otto Pick. Prag, Leipzig: Orbis Druck-, Verlags- und Zeitungs-A.-G.

<sup>3</sup> Č[apek], K[arel]. 24.12.1933. *O slově robot*. Lidové noviny, Jg. 41, Nr. 644. S. 12.

Bezeichnungen wie Golem, Homunkulus oder Android. Selbst als 1960 der Begriff Cyborg geprägt wurde, blieb Roboter zentral.<sup>4</sup>

Der Golem mit der Kraft einer Maschine war magisch erzeugt worden, beim Androiden ging es um die Menschenähnlichkeit der Maschine, beide sind mehr Maschine als Mensch. Beim Homunkulus war das Ziel die chemische Erschaffung eines Menschen und beim Cyborg wird ein Mensch technisch optimiert. Diese beiden sind mehr Mensch als Maschine. Daneben existieren Mischformen wie Frankensteins Geschöpf, das homunkulisch erschaffen wurde und die Kraft eines Golems besass, ohne maschinenähnlich zu sein. Abgehandelt wurde das Problem des Artifizialen jedoch jeweils am einzelnen Golem, Androiden, Homunkulus oder Cyborg, auch wenn der einzelne auf weitere verwies. Beim Roboter hingegen interessierte von vornherein die fantastische und die reale Erleichterung der Mühsal der Erdenbewohner, Arbeit genannt. Das war ein höchst allgemeines Ziel und obendrein existenziell verknüpft mit der Biographie eines jeden Menschen. Der Roboter rückte ins Zentrum, weil die anderen Erscheinungen ihm zugeordnet werden konnten. Sie wurden schließlich zu seinen Spezifikationen.

Weder die Premiere des Begriffs Roboter noch die chemisch-biologische Herstellung vieler künstlicher Menschen führte zu einer dauerhaften Auseinandersetzung mit dem Drama. Noch schlimmer steht es um die Grundidee, die vermutlich erstmalige Vernichtung aller Menschen durch eine Vielzahl hergestellter Wesen, ein *späteres* SF-Modethema.<sup>5</sup> Dampff geahnt hat man die Bedeutung des Stückes aber zweifellos, sonst wäre es nicht binnen kurzem in dreißig Sprachen übersetzt und weltweit in Hunderten Vorstellungen gespielt und bis in die 1930er-Jahre hinein ständig wiederaufgenommen worden.

Nach der Welturaufführung im Nationaltheater in Prag am 25. Januar 1921 war das Publikum begeistert.<sup>6</sup> Aber von Anfang an gab es auch kritische Stimmen,

---

<sup>4</sup> Clynes, Manfred E. and Kline, Nathan S. 1960. *Cyborgs and space*. In: *Astronautics*, September 1960. New York. 26–27, 74–76.

<sup>5</sup> Beispielsweise will KI Sophia 2016 Menschen vernichten.  
<https://www.youtube.com/watch?v=MGbFURj604k> – abgerufen 28.9.2021.

<sup>6</sup> Eigentlich wird das Stück am 2. Januar 1921 von Amateuren in Hradec Králové (Königgrätz) uraufgeführt, weil die schon für Dezember 1920 geplante Welturaufführung im Nationaltheater in Prag auf den 25. Januar 1921 verschoben werden muss.

vor allem von linker Seite. Der Kritiker Arnošt Dvořák titelte in Rudé Právo: „Brillanter Kitsch“. Er erzählt die Geschichte bis zu Helena und Primus, den künstlichen Nachfolgern der letzten Menschen auf diesem Planeten, gesteht den Fragen und Antworten Karel Čapeks Genialität zu und bezeichnet das Werk dennoch als Kitsch. Kitsch sei es gegenüber Wladimir Majakowskis *Mysterium Buffo*, dessen heroischem, epischem und satirischem Abbild des Weltalters in sechs Aufzügen. Aber eben auch brilliant. Mit seinem Titel rettet der Rezensent die Inszenierung *R.U.R.* vor einem Verriss, der in einer Tageszeitung der Sozialdemokraten / Kommunisten sonst nötig geworden wäre. Denn Majakowskis Werk war für die Uraufführung am 7. November 1918 ohne Zweifel eine kraftvolle, leuchtende *Utopie* gewesen, während hinter der komödiantischen Fassade von *R.U.R.* die bisher düsterste *Dystopie* überhaupt steckte, die Vernichtung des Homo sapiens.<sup>7</sup>

Die Handlung beginnt mit einem amüsanten Vorspiel. Helene Glory, eine Präsidententochter aus Europa, besucht die auf einer unbestimmten Insel gelegenen R.U.R.-Werke und verlangt von den leitenden Ingenieuren, freie Wesen statt bloßer Arbeitsmaschinen herzustellen.<sup>8</sup> Auf dem Höhepunkt des Streites, ob Roboter lieber menschenähnlicher ausgestattet werden sollten, mit Empfindungen und mit Rechten, oder ob sie, ganz nach der Unternehmensphilosophie, eher bedürfnislose und daher billige Arbeitssklaven sein sollten, outet sich Helene Glory als Abgesandte einer Liga für Humanität. Da sie aber die Ingenieure der Fabrik fälschlich für Roboter hält und sie zu einem Aufstand animieren will, verpufft ihr Anliegen völlig. Übrig bleibt das Gutes wollende weibliche Wesen, in welches sich die Ingenieure verlieben, und Generaldirektor Domin nimmt sie zur Frau.

Bis zum Beginn des 1. Aktes sind zehn Jahre vergangen. Weltweit antworteten die Beschäftigten auf Arbeitsplatzverlust mit Maschinenstürmerei und zerschlugen Roboter. Andere Roboter wurden zu Soldaten ausgebildet und erschie-

---

<sup>7</sup> Rudé Právo, Nr. 22, 27.1.1921, S. 1f. Digitalisat Národní Muzeum, Prag.

<sup>8</sup> Eine dramaturgisch kommentierte Handlungsbeschreibung findet sich in: Kotte, Andreas. 2020. *Die Geburt des Roboters aus dem Drama*. In: Schau Spiel Lust. Was szenische Vorgänge bewirken (Theatrum Helveticum 20). Zürich: Chronos Verlag. S. 155–175. Eine gründlichere Auseinandersetzung mit den Kritiken zu *W.U.R.* wird in dem Buch *Unerhörte Theatergeschichten*, herausgegeben von Stefan Hulfeld, erscheinen. Siehe in den beiden Publikationen auch einige Abbildungen zu Inszenierungen.

Ben nun aufständische Arbeiter. Die Geburtenrate sinkt drastisch. All das ficht die auf der Insel florierende Firma aber nicht an. Denn für eine mögliche Evakuierung des Leitungskaders steht das Schiff *Ultimus* bereit.

Angestachelt durch die Direktorengattin Helene vervollkommnet der Entwicklungsingenieur Dr. Gall heimlich einige Hundert Roboter. Damit legt er den Grundstein für deren wachsendes Selbstbewusstsein. Sie werden punktuell aufsässig und müssen in diesem Fall eingestampft werden. Der Roboter „Radius“ etwa zeigt Trotz- und Wutanfälle und verweigert die Arbeit, aber Helene bewahrt ihn vor dem Stampftrog.

Im 2. Akt organisieren sich die Roboter. Sie möchten künftig herrschen und belagern deshalb das Werk. Sie entern das Fluchtschiff *Ultimus* und richten dessen Kanonen auf das Hauptgebäude. Das Leitungsteam setzt Gitterzäune unter Strom, um sich zu schützen. Im Direktionsbüro erörtert man die Gründe des bevorstehenden Untergangs, vor allem die Überproduktion von Robotern, ausgelöst durch hohe Dividenden. Die Konzernleitung will den von selbst nicht reproduktionsfähigen Robotern ihre Konstruktionsunterlagen aushändigen – gegen freien Abzug. Sie plant, auf einer anderen Insel neu zu beginnen und Helene Glory soll über dieses Refugium herrschen. Während die Direktion diskutiert, beginnt die weltweit operierende Roboterorganisation mit der Ausrottung der nicht mehr arbeitenden Menschen.

Nach der Eroberung der Fabrik bleibt im 3. Akt nur der Baumeister Alquist übrig, der ebenso wie die Roboter mit eigenen Händen arbeitet. Er versucht, die von Helene Glory vernichteten Konstruktionsunterlagen wiederherzustellen und scheitert daran. Die Roboter behaupten von sich, sie seien durch „Grauen und Schmerz“ nun Seelen geworden, aber für Alquist bleiben sie Maschinen.<sup>9</sup>

Als die optimierten Spitzenroboter Primus und Helene (benannt nach Helene Glory) heimlich Alquists Labor inspizieren, stößt Helene versehentlich ein Reagenzglas um und wischt die Flüssigkeit weg und kommt dabei mit ihr in Berührung. Primus und Helene lesen in einem Buch Formeln zur Entstehung des Lebens, die sie nicht begreifen. Sie bemerken Veränderungen an sich: „Als ich dich berührte, glaubte ich zu sterben“. Da sie Schmerz empfinden, lachen und selbstlos handeln können, erkennt Alquist schließlich Hybride in ihnen, die eine

---

<sup>9</sup> Čapek 1922, 120.

neue Evolutionsstufe initiieren werden. Er liest in der Bibel Genesis 1, 27–31 und sagt: „Nur wir sind untergegangen“, das Leben wird nicht vergehen. – Aber es ist das Leben von Androiden, nicht von Menschen, wenn man den Reagenzglas-Unfall einbezieht. Da er mehrmals auch äußert, dass sie Menschen seien – allerdings sagt er dies stets ungläubig, durch Fragezeichen ausgewiesen – wächst für Inszenierungen die Gefahr von Missverständnissen, wie sich noch zeigen wird.

Quellen und Materialien für 3 frühe <i>W.U.R.</i> -Inszenierungen			
Theatergebäude	Filme	Briefe, offene Briefe	1
Spielort	Szenenbilder, -fotos	3 Tagebücher, Memoiren	1
Bühne	Bühnenfotos, Grund- und Aufrisse	Biografien	
Bühnentechnik	Bühnenmodelle, technische Zeichnungen	Anekdoten	
Dekorationsteile, -skizzen	Bühnenbildaufnahmen	2 Theaterromane	
Kostüme	Kostümentwürfe	Pamphlete	
Requisiten	choreografische Skizzen	Jahrbücher, Almanache	
Masken	Darstellungen der bildenden Künste	theoretische Schriften	
Regiebücher	Szenarien	Akten, Verträge, Urkunden	
Rollenhefte	Rollenbeschreibungen, Rollenbilder	Spielpläne	
Soufflierbücher	Protokolle	Noten	
Inspizientenbücher	Aufführungsberichte		
Textbücher	Theaterzensur		
Theaterzettel	2 Kritiken	8	

Raster nach: Steinbeck, Dietrich. 1970. *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*. Berlin, Walter de Gruyter & Co., 158-161.

Die frühen deutschsprachigen *W.U.R.*-Inszenierungen sind schlecht dokumentiert.<sup>10</sup> Historische Aufführungsanalyse benötigt nach Dietrich Steinbeck

<sup>10</sup> 6.10.1921, deutschsprachige Erstaufführung am Stadttheater Aachen, Regie: Francesco Sioli. – 29.3.1923, Premiere im Theater am Kurfürstendamm, Berlin, Regie: John Gottowt. – 10.10.1923, österreichische Erstaufführung, Neue Wiener Bühne, Regie: Eugen Robert. – 16.10.1923, schweizerische Erstaufführung (?) in Zürich durch die Schweizerische Volkshöhne unter dem Titel *Maschinen-Menschen (W.U.R.)*.

pro Inszenierung Materialien in bis zu neununddreißig Kategorien.<sup>11</sup> Umso mehr Kategorien mit aussagekräftigen Quellen und Fakten belegt werden können, desto realistischer das Bild der historischen Inszenierung. Wenn sich aber für drei frühe Aufführungen nur einige Materialien in sechs Kategorien zusammenstellen ließen, zwei Theaterzettel, drei Szenenfotos, zwei Bühnenbildaufnahmen, vor allem acht Kritiken sowie ein offener Brief und ein Tagebucheintrag, dann muss man entsprechend demütig dem Ergebnis gegenüber treten. Dennoch sollte mit der Aufarbeitung begonnen werden: Wie verorten insbesondere die Kritiken Stück und Konflikt? Was verraten sie und die Fotos über Ausstattung, Kostüme und Spielweise?

Die deutschsprachige Erstaufführung erfolgte schon am 6. Oktober 1921 am Stadttheater Aachen, in der tiefsten Provinz.<sup>12</sup> Eine nicht unterzeichnete Kritik im *Echo der Gegenwart* erfasst präzise das Potential. Das Drama sei „kein Drama im Lessingschen Sinne, vielleicht nicht einmal eine Dichtung“, habe aber „in seiner gewaltigen Problemstellung eine geradezu kosmopolitische Zeitbedeutung“ [...]: „Götterdämmerung über Menschheitsuntergang“(!) Čapek sei zwar „ein unbeschriebenes Blatt“ und „kein Dramatiker“, aber, „ein Dichter vielleicht, jedenfalls ein Kopf“. Der Kritiker fasst den Kern in einer Formel: „Das Seelische hört auf. Das Geistige verkümmert. Der Mensch wird von seinem Geschöpf, der Maschine, verdrängt“. Und zu Majakowskis *Mysterium Buffo* gesellen sich noch zwei interessante Dramatik-Bezüge: „Der letzte Aufzug dieses Wahnspiels versetzt uns aus dem Laboratorium Alquists in die Studierstube des Doktor Faust. Vom *Faust* bis *W.U.R.* welch ein Weg der Wahrheit und Dichtung!“ Auch „Georg Kaisers *Gas* und Karel Čapeks *W.U.R.* haben Großes gemein: sie wirken wie ein düster gewaltiger Epilog zu einer Tragödie. Dabei wird der Krieg als eine furchtbare Bilanz im Schuldbuch der Menschheit eingetragen.“ Zur Aufführung erfahren wir ausser Bewertungen der Schauspieler nur: An den Inszenierungsstil des neuen Intendanten Francesco Sioli werde

---

<sup>11</sup> Steinbeck, Dietrich. 1970. Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft. Berlin, Walter de Gruyter & Co., S. 158-161.

<sup>12</sup> Der neuen Intendant Francesco Sioli war gerade von Halberstadt nach Aachen gekommen. Der Besetzungszettel im Stadtarchiv Aachen, Sammlung Theater und Konzert, Nr. 13, gibt über die Schauspielenden Auskunft. Es wird schon zu diesem frühen Zeitpunkt die Übersetzung von Otto Pick verwendet, das Aufführungsrecht dafür lag beim Drei Masken-Verlag in Berlin.

„man sich gewöhnen müssen: Keine Nachahmung, keine Andeutung gegenständlicher Wirklichkeit“.<sup>13</sup> Das könnte auf eine expressionistische Bühne hindeuten und auf eine stilisierte Spielweise, die dieser entsprechen würde.

Doch eine zweite mit F.E. gezeichnete Aachener Kritik sieht „warme Herzlichkeit“ bei Helene Glory und Alquist. Damit scheint die Spielweise doch eher dem vorherrschenden Realismus der Stadttheater verpflichtet gewesen zu sein. Nur eine Gruppe von Figuren hob sich davon ab: „Trefflich waren die zahlreichen Roboter durch eine gewisse Starrheit in Geste und Sprache charakterisiert.“ Und zu den drei Dekorationen bemerkte der Rezensent:

„Vielleicht sollte die Aufteilung der Wände des Büros in riesige, grelle schwarz-weiße Rauten und Winkel so etwas wie starre formalistische Gebundenheit ausdrücken? Wir empfanden nur, daß sie die Augen auf die Dauer schwer ermüdeten. Helenes Salon mit dem knalligen Lotusblumen-Motiv als Wandbemalung und Fenster mag für das Jahr 2000 angehen, wenn auch Beleuchtungskörper und Möbel nicht dazu passen wollten. Die nüchterne Ausstattung des Laboratoriums war durchaus sachlich.“<sup>14</sup> Übereinstimmend wurde von einem außergewöhnlichen Erfolg berichtet.

Das Ruhrgebiet ist seit Januar 1923 von Frankreich besetzt, die Inflation geht in Hyperinflation über, ein Ei wird im Juni schon 800 Mark kosten<sup>15</sup>, da erscheint *W.U.R.* am 29. März in Berlin auf dem Theater am Kurfürstendamm. Die echte Begeisterung der Kritik in Aachen machte in Berlin wohlwollender professioneller Distanz Platz. Aber es waren eindeutig die Schwergewichte unter den mehr als einhundert Berliner Theaterkritikern, die sich *W.U.R.* widmeten.<sup>16</sup> Alfred Klaar erkannte in *W.U.R.* eine „Doppelsatire gegen die Technik“, die in

---

<sup>13</sup> Stadttheater Aachen. 7.10.1921. *W.U.R.* Echo der Gegenwart, Mittag-Ausgabe, Nr. 234, 3.Blatt. Stadtarchiv Aachen, Sammlung Theater und Konzert. Nr. 61.

<sup>14</sup> [F.E.] 7.10.1921. *Aachener Stadttheater*. *W.U.R.* Politisches Tageblatt, Jg. 43. H. 687. Stadtarchiv Aachen, Sammlung Theater und Konzert, Nr. 61.

<sup>15</sup> [https://www.planet-wissen.de/geschichte/deutsche\\_geschichte/weimarer\\_republik/pwiediehyperinflationvon100.html](https://www.planet-wissen.de/geschichte/deutsche_geschichte/weimarer_republik/pwiediehyperinflationvon100.html) – abgerufen: 1.8.2021.

<sup>16</sup> Rühle, Günther. 1967. *Theater für die Republik 1917–1933. Im Spiegel der Kritik*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, S. 1171.

ihrer Gier die Welt „entmenschte“ und gegen die „stumpfe, hasserfüllte Masse“.<sup>17</sup> Der technische Erfolg schüre die Gier der Profiteure und den Neid der Roboter gleichermaßen. In deren Vermehrungsunfähigkeit spiegele Čapek die Orientierungslosigkeit der breiten Menschenmassen. Mit der Auflösung des Konflikts war der Kritiker allerdings unzufrieden: „Alquist segnet das neue Menschenpaar Adam und Eva – im Buche mit einer langen Predigt, auf der Bühne glücklicherweise nur mit wenigen Worten – und die Menschheit ist gerettet. Das ist freilich der Deus ex machina in Reinkultur [...] Die satirische Utopie wird zum frommen Märchen“.<sup>18</sup> Hier erreicht historische Aufführungsanalyse ihre Grenze. Denn es bleibt unklar, ob der Kritiker *oder* die Inszenierung den Stücktext simplifizierte, indem er oder sie die Tatsache verdrängte, dass die Menschen am Ende ausgerottet *blieben* und Primus und Helene als Androiden entlassen wurden.

Vor allem in den angloamerikanischen Inszenierungen wurden die Roboter durch ihre Kostüme technisch-futuristisch stilisiert und als Maschinen ausgestellt.<sup>19</sup> In Berlin waren es Menschen. Sie schienen direkt einer russischen Proletkult-Veranstaltung entsprungen.<sup>20</sup> Statt Zukünftiges zu kreieren, setzte die Regie auf Overalls, die Einheitskluft der Arbeiterschaft. Baumeister Alquist wurde als letzter Überlebender der Gattung Mensch in keiner Weise gegenüber den Robotern hervorgehoben. Die unheilvolle Erkenntnis – ohne Menschen vielleicht auch keine Roboter – ließ sich von den Gesichtern der Roboter ablesen.

Der einflussreiche Berliner Kritiker Fritz Engel resümierte: „Ein Reißer, aber mit Grips und in Gegenwartsspiritibus, brillant gefügt, keine Ritze zu sehen: nur

---

<sup>17</sup> Klaar, Alfred. 31.3.1923. „*W.U.R.*“ *Czapeks Utopie, übersetzt von Otto Pick*. Vossische Zeitung. Berlin, Nr. 153, Abendausgabe. S. 2. Digitalisat der Staatsbibliothek zu Berlin.

<sup>18</sup> Ebenda.

<sup>19</sup> Vgl. das Foto der Londoner Aufführung von 1923 im St. Martin's Theatre. Helene befragt den Roboter Radius, warum er die Arbeit verweigert. In: *The Tatler and Bystander*, 9.5.1923, S. 199. Oder das in Wikipedia unter *R.U.R.* erreichbare Foto der Produktion der Theatre Guild in New York zum Aufstand der Roboter mit Dr. Galls Tod im 2. Akt der Inszenierung von 1928.

<sup>20</sup> Davon zeugt ein Szenenfoto im Theatrumuseum Wien zum 3. Akt, als die Roboter Alquist zwingen, das Produktionsgeheimnis der Roboterherstellung zu ermitteln: *W.U.R.* im Theater am Kurfürstendamm, Berlin 1923. Fotograf/Urheber: Zander & Labisch, Berlin.

zu lang.“<sup>21</sup> Engel ließ sich von der Selbstaussage der Roboter im 3. Akt, sie seien durch Grauen und Schmerz „Seelen“ geworden, leiten und übersetzte dies religiös mit Menschsein. Doch gegenseitig zum Selbstopfer bereit – sich von Alquist nämlich zerschneiden zu lassen für die Schaffung einer Fortpflanzungsmöglichkeit für alle Roboter – waren Primus und Helene im Stück erst nach Helenes Reagenzglas-Unfall. Da dieser in den Kritiken nicht auftaucht, kann er in der Inszenierung unterblieben sein, was das Unbehagen an einer zu christlichen Auflösung erklären würde. Der Kritiker erwähnte noch die Bühne „voll blinkender Apparatur und geheimnisvollen Gestängen und Spiegelungen, die hier und da sehr spaßhaft“ seien.<sup>22</sup> Damit meinte er weder „Helenens Salon“ des 1. und 2. noch das „Versuchslaboratorium“ des 3. Aktes, sondern die „Zentralkanzlei“ des Vorspiels. Den elektromechanischen Bühnenprospekt als hinterste Begrenzung der Bühne hatte der Debütant Friedrich Kiesler aus Wien gestaltet, dem damit der Durchbruch zur europäisch-futuristischen Avantgarde gelang, bevor er im Dezember 1925 in die USA ging. Kiesler hatte eine reliefartige Wand konstruiert, die die Schaltzentrale der W.U.R.-Werke darstellte. Die beiden bühnentechnisch spektakulärsten Elemente waren links der Mitte eine Irisblende von über einem Meter Durchmesser und rechts davon ein Tanagra-Apparat. Die „bewegliche Irisblende, auf die ein Film über eine Fabrikanlage projiziert wurde“, vermittelte den Zuschauenden „den Eindruck, sowohl am inneren als auch am äußeren Geschehen der Fabrik simultan teilnehmen zu können“.<sup>23</sup> Der Tanagra-Apparat wurde benannt nach kleinen, bei der Ortschaft Tanagra in Böotien gefundenen Terrakotta-Figuren. Diese puppengroßen Grabbeigaben aus dem 5. Jahrhundert v. u. Z. waren im ausgehenden 19. Jahrhundert in Europa als „Tanagra-Figurinen“ begehrt. Der Apparat ähnelte einem Periskop: Schauspielerinnen und Schauspieler spielten hinter der Bühne. Sie wurden auf Fernsehformat verkleinert auf der Bühne sichtbar gemacht über ein Spiegelsystem. Dieser Tanagra-Apparat schuf so etwas wie eine virtuelle Miniaturbühne. Vor dieser Rückwand konnte der Spielraum durch Zwischen-

---

<sup>21</sup> Engel, Fritz. 30.3.1923. *W.U.R. von Carl Czapek. Theater am Kurfürstendamm*. Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung. Berlin, Nr. 151. S. 2. Digitalisat der Staatsbibliothek zu Berlin.

<sup>22</sup> Ebenda.

<sup>23</sup> Grunewald, Almut. 2014. *Friedrich Kiesler. Seine Skulpturen und sein offenes künstlerisches Konzept*. Dissertation. München: Technische Universität, 18.

prospekte verkleinert und die Handlung dadurch nach vorn auf die Mittel- und Vorbühne gedrängt werden, näher zum Publikum.

Der Kritiker Franz Koeppen schrieb zu dieser Inszenierung, Čapek wolle „ein Symbol für die soziale Schichtung unserer Gesellschaft“ schaffen. Die Roboter als „Arbeitstiere“ sollten „roboten“ für den Fabrikanten-„Vampyr“. „Wir sagen uns: Aha, Gegensatz von Unternehmertum und Arbeiterschaft. Gesehen vom primitivsten Standpunkte aus.“ Aber die Roboter erheben sich „wider die Menschen: Roboter aller Länder vereinigt euch! [...] Es ist ein utopistisches Drama. Also: Untergang der Menschheit.“<sup>24</sup> Der Rückschluss von utopisch auf Untergang der Menschheit erscheint unter den heutigen Bedingungen einer Vielzahl dystopischer Romane und Filme naheliegend, für 1920 überrascht er.

Carl von Ossietzky bewertete Čapeks Stück in der *Volks-Zeitung* als eine „Bergpredigt gegen die fortschreitende Mechanisierung der menschlichen Gesellschaft“, „die Tragikomödie des Strebens nach dem Paradiese. Auch sein Harry Domin“ wolle „die Menschheit aus Arbeitssklaverei in ein Arkadien seligen Nichtstuns führen“.<sup>25</sup> Doch „die kapitalistische Welt zwingt zur Ueberproduktion künstlicher Menschen, die ja billiger sind als die lebenden.“ Mit „grellroten Kulisseneffekten“ und „rücksichtslos fortreißendem Tempo“ werde auf eine „in atemloser Spannung“ verharrende „Zuschauermenge“ eingewirkt. Die Solisten allerdings „schrien, tremolierten, zappelten, wimmerten und trieben bei guter und richtiger Grundanlage“ ihre Rollen zeitweise „bis an die Grenze ungewollter Travestie“.<sup>26</sup>

Die Bühnenausstattung von Friedrich Kiesler wurde innerhalb desselben Theaterunternehmens, den Robert-Bühnen, von Berlin an die Neue Wiener Bühne transportiert, wo die österreichische Erstaufführung am 10. Oktober unter der Regie von Eugen Robert erfolgte. Der Kritiker Emil Kläger postulierte: Die Maschine „ist stärker als der Mensch und vernichtet ihn. Hübsch ausgedacht.

---

<sup>24</sup> Koeppen, Franz. 01.4.1923. *Karel Capeks utopistisches Drama. Theater am Kurfürstendamm*. Berliner Börsen-Zeitung. Berlin, Nr. 152. S. 4. Digitalisat der Staatsbibliothek zu Berlin.

<sup>25</sup> Ossietzky, Carl von 01.4.1923. *Werstands Universal Robots. Theater am Kurfürstendamm*. Berliner Volks-Zeitung. Berlin, Nr. 154, Morgen-Ausgabe, S. 2. Digitalisat der Staatsbibliothek zu Berlin.

<sup>26</sup> Ebenda.

[...] Das Publikum war zwei Akte lang gespannt und spendete viel Beifall. Dann ging's bergab.“ Čapek gäbe Geist und „theatralischen Rummel, der allerdings am Ende in leeren, blauen Dunst“ aufginge.<sup>27</sup> Gemeint war wiederum das christlich missinterpretierte Ende, als Alquist die Androiden Primus und Helene mit Adam und Eva ansprach und damit eine Neuschöpfung insinuierte, statt konsequent beim Untergang des Homo sapiens zu bleiben.

Die Linke, in Wien in Gestalt des Feuilletonchefs der *Arbeiter-Zeitung*, David Josef Bach, eines engen Freundes von Arnold Schönberg, rang auch in Wien um eine positive Bewertung. Universal-Roboter, „das sind Fronknechte, menschlich genug, um ihre Arbeit zu begreifen, tote Maschine, um darüber hinaus etwas zu wollen, ein Schicksal zu empfinden oder gar zu gestalten. [...] Mensch soll nur bleiben, wer Herr, wer Ausbeuter sein kann.“ *W.U.R.* sei „keine sozialistische Dichtung im Sinne eines offiziellen Programms, aber es ist schon gar nicht antisozialistisch. Denn es ist antikapitalistisch, von der Liebe zum Menschen, zum Menschentum durchglüht, es ist eine r e v o l u t i o n ä r e Dichtung.“<sup>28</sup> Damit schließt sich der Kreis zur Ehrenrettung der Uraufführung in der Rudé Právo.

Knapp eine Woche nach der österreichischen Erstaufführung wurde *W.U.R.* am 16. Oktober in Zürich aufgeführt. Aber während ganz Europa plötzlich nur noch von Robotern sprach, als wäre es das selbstverständlichste Wort überhaupt, lief die Zürcher Volksvorstellung *W.U.R.* unter dem Haupttitel „Maschinen-Menschen“.<sup>29</sup> Veranstalterin war die 1923 von der Schweizerischen Arbeiterbildungszentrale initiierte Schweizerische Volksbühne, eine kurzlebige Wanderbühne. Sie vertraute dem Begriff Roboter noch nicht, obwohl gerade die chemisch-biologische Herstellung der Androiden in *W.U.R.* zu den zukunfts-trächtigen Besonderheiten gehörte und von der Vorstellung mechanischer Maschinen-Menschen abwich.

---

<sup>27</sup> Kläger, Emil. 12.10.1923. *Karel Capeks utopistisches Drama in der Neuen Wiener Bühne*. Neue Freie Presse, Nr. 21225, Morgenblatt, S. 8. Digitalisat der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien.

<sup>28</sup> Bach, D[avid] J[osef]. 14.10.1923. *Vom ewigen Menschen*. „Wur“ – „Die Sache Makropoulos“ von Karl Capek. *Arbeiter-Zeitung*. Wien, Nr. 282, S. 15–16. Digitalisat der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien. Herv. im Original.

<sup>29</sup> Inserat Neue Zürcher Zeitung, 16.10.1923, S. a4.

Die Inszenierung in Wien erlebte den ganzen Oktober über Vorstellungen. Daher kam es zum Tagebucheintrag der Kunsthistorikern Erica Tietze-Conrat aus Wien vom 27. Oktober 1923.

„[...] Zur abendlichen Jause Ehepaar Steiner, mit dem wir per Pippi (Autolein) in Capeks W.U. R. fuhren. Ein sicher anregendes Tendenzstück mit dem ganz[en] Plus u. Minus eines solchen. Guter Rohstoff, hätte besser verarbeitet werden müssen. Dialog unwitzig, auch fehlt der tragische Zusammenhang des letzten Aktes zu den früheren. Das neue erste Paar der Robotermenschen müsste mit den früheren durch eine Liebesahnung verbunden sein. Elend gespielt. Die Dekoration Kieslers sehr gut, aber für diese nicht mitzieherische Spielerei verpufft.“<sup>30</sup> – Ob eine Verbindung der Robotermenschen zu den früheren durch eine Liebesahnung hilfreich gewesen wäre, ist zu bezweifeln, denn Čapek erlöst die Menschheit eben nicht durch die Liebe, er erlöst sie überhaupt nicht. Zwar sind Primus und Helene menschenähnlich und besser als Menschen, aber sie bleiben Maschinen. Sie sind so weit gereift, dass sie sich möglicherweise vermehren werden, aber ohne die Menschheit und ohne Vermenschlichung. Eine solche Radikalität im Denken ist das *W.U.R.*-Novum, eine neue Konsequenz in der Ausgestaltung des Motivs des künstlichen Menschen. Der Roboter frisst seine Eltern, die Golems, Homunkuli und Androiden. Diese Eltern waren Randerscheinungen der Gesellschaft gewesen, abgekoppelt von der Wirtschaftsordnung. Čapek setzt nun Primus und Helene ins Zentrum eines noch nicht existierenden Gemeinwesens. Dass kein einziger der hier nur angedeuteten Texte einen historischen Bezug oder einen Literaturverweis enthält, der eine Ausrottung der Menschheit durch hergestellte Wesen, Maschinenmenschen etc. vor Karel Čapek belegen würde, steigert den literarisch-dramatischen Wert des Stückes. Dass in der Wiener Inszenierung offenbar „elend gespielt“ wurde, lässt auf bessere Inszenierungen hoffen.

---

<sup>30</sup> Caruso, Alexandra (Hg.). *Erica Tietze-Conrat, Tagebücher (1923–1926)*. Band 1, Wien: Böhlau, S. 119.